ŚPIEW W SZKOLE • N•6
WARSZAWA – ROK III – 1935/6

ORKIESTRY MŁODZIEŻY POZASZKOLNEJ

Upadek zespołów orkiestralnych tłumaczymy różnemi przyczynami: najpierw zmechanizowaniem muzyki, następnie brakiem zainteresowania szerokich warstw społeczeństwa oraz brakiem „mecenasowstwa". Brak popytu stwarza brak podaży. Popytem zaś, cieszą się zespoły jazbandowe, odpowiadające społeczeństwu o małej kulturze muzycznej, chwytają się one bowiem takiego sposobu podawania muzyki, jaki się społeczeństwu podoba. Nie starają się jednak te zespoły o rozszerzenie i pogłębienie zrozumienia i odczucia muzyki poważniejszej a zwłaszcza rodzimej.

Zakładanie i podtrzymywanie zespołów, uprawiających muzykę poważniejszą właśnie w tych ośrodkach, gdzie społeczeństwo przestaje odczuwać tę powoli zamierającą potrzebę, jest prawie konieczne.

Najdogodniejszym sposobem realizowania tej sprawy jest zakładanie orkiestr wśród młodzieży, która zawsze jest podatną, chętną i interesującą się nie tylko wyglądem instrumentu, lecz także jego brzmieniem, a możność posiadania go i wydobywania dźwięków budzi u chłopców radość i chęć opanowania techniki. W poczynaniach tych należy przedewszystkiem zwrócić uwagę na właściwości instrumentów oraz na warunki fizyczne adeptów, któreby, odpowiednio wyzyskane, mogły dać pewność uczącemu się jak najszybszego opanowania zasad gry bez zbytnich wysiłków. Przy rozpoczynaniu zaś nauki na poszczególnych instrumentach, należy brać przedewszystkiem pod uwagę przygotowanie kwintetu smyczkowego, na co przy uzdolnieniu chłopców posiadających odpowiednie warunki, potrzeba najmniej dwóch lat, przyczem też instrumenty o dłuższej menzurze powinny być oddane posiadającym większe ręce i dłuższe palce. Sprawność w opanowaniu instrumentów, zależeć będzie zawsze od wrodzonych zdolności oraz od pilności ucznia. W ciągu nauki grupa skrzypków rozpadnie się siłą

rzeczy na dwie części, z których pierwsza, bieglejsza, obejmie w zespole głos pierwszy, druga zaś — głos drugi. Z pomiędzy tych wypadnie jeszcze wybrać wiolistów, którzy zawsze powinni rekrutować się ze skrzypków o dobrze rozwiniętym słuchu harmonicznym i po przerobieniu czytania nut w kluczu altowym, obsadzić nimi part wioli. Naukę gry na wiolonczelach i basach należy zorganizować osobno, wybierając chłopców o rękach i palcach nadających się do tych instrumentów. Poza instrumentami smyczkowemi najtrudniej nauczyć gry na drewnianych dętych. Zwłaszcza sposób zadęcia i przygotowanie stroika wymaga uwagi i ciągłego nadzoru dobrego przewodnika — nadto należy czuwać nad prawidłowością i ekonomją oddechu, dopóki uczeń nie dojdzie do wprawy. Co zaś do instrumentów dętych — tak drewnianych, jakoteż blaszanych — w zespołach młodzieży, to te powinny być w dobrym gatunku, o czystym stroju i lekkiem zadęciu. Wtedy gra na nich umiejętnie i we właściwem tempie prowadzona, nietylko nie szkodzi, lecz wpływa dodatnio na rozwój płuc i siłę oddechu. Przy nauce gry na klarnetach należy zwracać uwagę na strój, gdyż w górnym rejestrze dają one tony nieco niższe, w dolnym zaś wyższe. Doskonałe wskazówki pod tym względem, dotyczące tak drewnianych jakoteż blaszanych instrumentów znajdują się w „Orkiestrze" z ubiegłego roku, w Nr. Nr. 6 i 7 „Chwyty pomocnicze dla instrumentów dętych metalowych" w 8 i 9 „System chwytów na klarnecie" oraz w 10, 11 i 12 „Droga do techniki na dętych instrumentach". Najłatwiej też stosunkowo uczy się młodzież gry na instrumentach blaszanych, przyczem łatwość zadęcia zależy od budowy ust i zębów.

Stopień dającej się osiągnąć doskonałości tak na poszczególnych instrumentach jakoteż w całym zespole w różnych środowiskach jest różny. Na wsi jest on bardzo niski, przyczem, dopóki chłopcy mają ręce gibkie, gra ich jest jeszcze znośną, lecz z czasem, kiedy podrosną a ręce w ciężkiej pracy skrzepną i zesztywnieją, przerabianie i wyuczanie nowych utworów natrafia na wielkie trudności. Stąd też ręce, wysilone ciężką pracą fizyczną, nie nadają się do instrumentów muzycznych i dlatego nasze orkiestry wiejskie nie odznaczają się ani sprawnością ani estetyką brzmienia. Przekręcanie zaś fraz muzycznych sprawia, że zatraca się u grających słuch melodyjny i harmoniczny a pozostaje dbałość o utrzymanie rytmu. W ośrodkach miejskich, o wyższej kulturze, sprawa przedstawia się dużo lepiej, przyczem trafia się zawsze pewien procent chłopców pracujących umysłowo, mogących jakąś część czasu poświęcić na opanowanie instrumentu smyczkowego, inteligencja zaś, pozwala na wydobycie pewnego wyrazu tak z poszczególnych instru-

mentów jakoteż z zespołu złożonego z takich amatorów. Wielkie ma znaczenie i znaczne wrażenie wywiera w takich ośrodkach przykład. Tam, gdzie chłopcy, mający pociąg do muzyki, znajdują sposobność usłyszenia i obserwowania poszczególnych artystów czy zespołów, dążenie do naśladownictwa oraz chęć zużytkowania i zastosowania swej umiejętności jakoteż potrzeba wyżycia się artystycznego są silnym bodźcem i pomocą przy zakładaniu orkiestry.

Umiejętność ujęcia takiego zespołu wpływa na jego spoistość i aktywność, chociaż znajdą się niekiedy jednostki, które swem postępowaniem, ciągłym sprzeciwem i biernem niezadowoleniem z przerabianych utworów, w których mają za mało trudności do pokonania, wnoszą do pracy nieład i zamieszanie. Jest to znamienny objaw w młodych zespołach, gdzie brak wyrobienia artystycznego i młoda energja sprawia, że grający skierowuje całą uwagę na własny instrument a nie na całość brzmienia utworu, którego wyraz krystalizuje się dopiero przy użyciu całego aparatu orkiestralnego przy pozornie małem uczestniczeniu tych instrumentów, których partje wprawiają w niezadowolenie grających na nich. Dlatego też prowadzący taki zespół powinien zwracać baczną uwagę (pominąwszy już dyscyplinę zespołową, która musi być bezwzględna), nietylko na brzmienie i nasilenie tonu poszczególnych instrumentów, lecz także na dostrojenie ich do ogólnego brzmienia. Uwaga i słuchowa obserwacja tonu ma posłużyć grającemu do wyrobienia odczucia i umiejętności zespolenia dźwięku wydobytego z instrumentu z ogólną harmonją czyli do wyrobienia słuchu harmonicznego i unikania fałszów, które niekiedy — przy najdokładniejszem nawet nastrojeniu instrumentów — psują brzmienie akordów. Przy zauważeniu zaś niedokładności grający poprawiają je układem ust i sposobem zadęcia oraz posunięciem bocznem na instrumentach smyczkowych. Celem zainteresowania w tym kierunku dobrze jest, gdy nauczyciel przygotuje jakiś utwór jako ćwiczenie zespołowe z uwzględnieniem w głosach możliwości technicznych, jakie mogą być pokonane przez uczniów. Przeprowadzając takie ćwiczenia oraz w podobny sposób opracowując utwory, przy uwzględnianiu trudności dynamicznych i agogicznych, można doprowadzić zespół do pewnej wprawy. Pracy tej jednak nie należy opierać na jednym utworze lecz dbać trzeba także o rozmaitość, by nie nużyć i nie zniechęcać ciągłem opracowywaniem jednego i tego samego, tembardziej, że każdy utwór nastręcza inne możliwości wykonania.

Wyraz, wydobyty z utworu za pomocą takiego zespołu, zależeć tedy będzie od sprawności członków orkiestry i od pracy, cierpliwości i inteligencji przewodnika-kapelmistrza. Trudno jednak w takich warun-

kach, gdzie próby odbywają się dwa, trzy razy na tydzień i to przeważnie przy niepełnej obsadzie z powodu częstej nieobecności kilku członków, doprowadzić brzmienie zespołu do pewnej precyzyjności. Niekiedy nawet, zwłaszcza przy defektach w konstrukcji instrumentów i nieumiejętności uczniów operowania dźwiękiem, jest to niemożliwem. Trzeba jednak nieustannie przyzwyczajać młodzież, po opanowaniu partu głosowego do zwracania uwagi na ton oraz powściągać skłonność do wydobywania trzasków i huków z instrumentów blaszanych i perkusyjnych, a przyzwyczajać do delikatnego i dźwięcznego brzmienia o średniem napięciu, tak, by można było ton ściszyć lub wzmocnić. Przy przerabianiu ćwiczeń czy też opracowywaniu utworów dbać również należy o zastosowanie odpowiedniej agogiki, jednak w młodych zespołach trzeba unikać zbyt szybkiego tempa, a przy szybszem tempie zbyt wielkiej siły i kłaść większy nacisk na wyrazistość i lekkość wykonywania górnych głosów a ściszenie dolnych, gdyż w przeciwnym wypadku melodja pierwszych głosów zalewa się i zamazuje, występujące zaś za silnie głosy średnie i niskie dają takie wrażenie, jakby utwór był wyrąbywany.

Stan opanowania instrumentów odgrywa bezsprzecznie dominującą rolę i jest głównym warunkiem wszelkich poczynań. Na każdy instrument powinna mieć zastosowanie szkoła, z której uczniowie mają grać ćwiczenia. Osiągnięcie sprawności zależy od uzdolnienia, od ćwiczenia oraz od zastosowania się do wszelkich wskazówek zawartych w szkole, wykonywanych pod kierunkiem przewodnika. Im pilniej uczniowie będą studjować ćwiczenia, tem prędzej i pewniej opanują instrument, przytem zaś stokroć pożyteczniejszą jest dla nauki i przystosowania organizmu gra po parę minut codziennie aniżeli rzadsza a dłuższa.

Występy z tak przygotowanym zespołem przedstawiają trudność o tyle, że jeżeli naukę na wszystkich instrumentach rozpoczęliśmy w jednym czasie, to dęte, zwłaszcza blaszane, znacznie wyprzedzają w sprawności smyczkowe i tembardziej nadają się do użycia, że w zespołach symfonicznych mają o wiele łatwiejsze partje. Jeżeli chcemy tedy użyć całego aparatu orkiestralnego na jakąś imprezę, to w tym wypadku wysuwają się dwa sposoby postępowania, a więc: albo na pierwsze głosy zapraszamy do pomocy kilku skrzypków ze starych sympatyków i miłośników sztuki, albo też, jeśli w ten sposób nie da się postąpić, przygotowujemy kilka łatwych utworów zastosowanych do możliwości technicznych uczniów i stopnia opanowania przez nich instrumentów, przytem z każdą grupą z osobna trzeba rzetelnie przećwiczyć głosy, tak, by na próbie nie dopuścić do wyczekiwania, nudzenia się i przeszkadzania ze

strony tych, którzy partje swoje opanowali. Przy podziale na grupy, należy sprawdzać i poprawiać wykonanie pojedyńczo, potem zaś grupę łączyć, zastosowując w odpowiednich miejscach nasilenie dynamiczne i potrzebną agogikę, przyczem w początkach, bez względu na to, czy nastręczają się inne trudności czy nie, zwrócić uwagę na instrumenty dęte, przyzwyczajając grających od samego początku do delikatnego dobywania tonów.

W naszych warunkach, gdzie się ma do czynienia z młodzieżą pozaszkolną, próby odbywają się wieczorami — dwa, trzy razy na tydzień, zwykle po dwie godziny i mają tę niedogodność, że u chłopców zmęczonych pracą dzienną, odczuwających już nieraz potrzebę snu, szybko występuje znużenie. Dlatego też, kładąc wielki nacisk na punktualność należy próby te odbywać możliwie jak najwcześniej przy ekonomji czasu i zużyciu go jedynie na opracowanie utworu. W przeciwnym wypadku, próba przeciąga się a czekający nie są potem zdolni do aktywnego w niej udziału. Pomimo to pracować należy powoli i cierpliwie, zwracając uwagę na coraz drobniejsze usterki. Pośpieszne i powierzchowne traktowanie sprawy, „byleby tylko zagrać", bez poprawiania i usuwania niedokładności, wpływa ujemnie tak na orkiestrantów, jakoteż na prowadzącego a także na wygląd zespołu. Tolerowanie błędów wytwarza u orkiestrantów zarozumiałość, która z czasem staje się wielką przeszkodą, niekiedy uniemożliwiającą pracę, u przewodnika zaś o małym zasobie wymagań, wyrabia się nieuzasadniona (niezbędna jednak w innych okolicznościach), pewność siebie. W tej pracy powinno się przyjąć za zasadę użycie wszelkich środków prowadzących do estetycznego wykonania utworu, odczuwanie zaś usterek przez uczniów i rozumienie ich świadczyć będzie o chęci pokonania trudności i dążeniu do możliwie najlepszego wykonania. Zadowolenie zaś z miernego stanu rzeczy źle świadczy tak o poszczególnych członkach jakoteż o samym przewodniku, który, im bardziej jest sam artystą, tem trudniej się zadowala.

Taka orkiestra amatorska, występująca publicznie i biorąca udział w rozmaitych imprezach, powinna się stać publiczną własnością, a wśród kulturalnego społeczeństwa zasługiwać ze wszech miar na opiekę i poparcie. Winna stanowić jego potrzebę duchową, a w życiu publicznem być odzwierciedleniem i upiększeniem przenikającej je myśli.

Należy nam jeszcze zwrócić uwagę na niektóre momenty, związane z występem amatorskiej, zwłaszcza młodej orkiestry, przeważnie lekceważone a odgrywające znaczną rolę, jeśli występ ma się udać i wywrzeć odpowiednie wrażenie. Potrzebne tu jest pewne nastawienie or-

kiestrantów, które w dużej mierze zależy od przewodnika i tu właśnie niezbędną jest ta pewność, która powinna wynikać ze świadomości gruntownego opracowania granych utworów. Tą pewność przewodnik ma przelać na poszczególnych członków, którzy w ciągu gry nie powinni przejawiać żadnego zdenerwowania, całą uwagę zwracając tylko na wykonanie. Zdenerwowanie, zauważone u przewodnika a poparte jeszcze nieoględnemi słowami z jego strony, udziela się niezwłocznie członkom, przyczem zwątpienie we własne siły bywa często przyczyną niepowodzenia nawet przy doskonałem opracowaniu, podczas gdy naodwrót, nawet przy mniej dokładnem, prowadzi do wybrnięcia z trudnej niekiedy sytuacji. Tego środka nie należy lekceważyć, z drugiej strony zaś nie nadużywać, gdyż jeśliby się w ten sposób chciało pokryć brak pracy, da on zawsze niepewne wyniki.

Do występów na wolnem powietrzu zespoły symfoniczne zupełnie się nie nadają z powodu nikłości brzmienia instrumentów smyczkowych w otwartej przestrzeni. Jeśli zaś zachodzi konieczna potrzeba użycia ich, to powinno to być w porze ciepłej w pawilonie z desek z nakryciem, otwartym w tą stronę, w którą ma płynąć głos. Gra jednak na świeżem powietrzu przedstawia tę dogodność, że instrumenty nie rozstrajają się do tego stopnia jak w zamkniętych salach. Temperatura nasyconego wilgocią powietrza wywiera tu swój wpływ i zmienia jakość brzmienia, dlatego też inaczej brzmi zespół w sali, kiedy jest pusta, a inaczej, kiedy jest wypełniona publicznością. Niezważający na panującą w sali atmosferę, konstatują podczas gry, że zespół brzmi fałszywie. Dlatego też nie powinno się rozpoczynać popisu tak długo, dopóki nie ujednostajni się ciepłota, a kiedy to nastąpi, wtedy należy strój sprawdzić. W takiem gorącem i wilgotnem powietrzu, w napełnionej publicznością sali, dęte instrumenty rozgrzewając się podnoszą swój strój, podczas gdy u smyczkowych struny miękną i rozluźniają się, do czego jeszcze dopomagają spocone ręce. Fatalny wpływ wywiera także zmiana temperatury w czasie gry, zwłaszcza chłodny prąd powietrza z otwartych okien lub drzwi.

Dla osiągnięcia pełnej wygody i pewności działania zespołu a zarazem dla uniknięcia przeszkód należy brać zawsze pod uwagę następujące sprawy: 1) niepewne i nadwyrężone, grożące urwaniem się struny na instrumentach smyczkowych zmienić na dwa dni przed występem, 2) rozmiękłe stroiki trzcinowe u klarnetów wymienić a obluźnione poduszeczki przykleić, 3) dla wydobycia właściwego dźwięku z instrumentów smyczkowych używać odpowiedniej dla nich kalafonji, szczególnie do basów (powinna być lepka), 4) włosień w smyczkach powinien być

równo rozczesany i równo wprawiony, gdyż poprzekręcane pasma, zwłaszcza gdy chłopcy sami je wstawiają, ześlizgują się po strunach i wywołują świst zwłaszcza przy pianach, 5) każdy orkiestrant musi sam nieść i starannie pilnować swój instrument. Nie należy przytem dopuszczać do noszenia po dwa lub więcej instrumentów, jeśli są bez futerałów, w jednej ręce, gdyż blaszane gną się a klapy łamią, zwłaszcza u klarnetów. 6) Nigdy nie rozpoczynać gry zaraz po wejściu z zimnego powietrza na salę, lecz czekać aż się instrumenty ogrzeją, dopomagając do tego oddechem. 7) Strojąc instrumenty, u blaszanych należy wentyle pozasuwać, u klarnetów człony dokładnie złożyć, by dla wyrównania stroju można je było później wysunąć. 8) Każdy orkiestrant powinien znać swoje miejsce, zajmowane w stosunku do pulpitu kapelmistrza; a kiedy ten zjawia się przy swym pulpicie, wszyscy mają już siedzieć. 9) Nuty powinny już leżeć na pulpitach, przygotowane w teczkach głosowych przez gospodarza zespołu w tym porządku, w jakim utwory mają być odegrane.

Trzeba też zespół nauczyć obchodzić się z instrumentami. A więc smyczkowe po każdej grze mają być oczyszczane z kalafonji miękką szmatką dla uniknięcia zalepienia instrumentu, który z tego powodu traci głos. Instrumenty drewniane mają być po każdem użyciu przeczyszczone wewnątrz szczoteczką do sucha i nasmarowane lekko kościaną oliwą, aby nie nasiąkały wilgocią i nie gniły. Taksamo wentyle blaszanych mają być zwilżane oliwą dla sprawnego działania i uniknięcia śniedzi (starać się unikać zagięć, które powodują nieczystość stroju). Ustniki przed użyciem, jeśli są noszone w kieszeniach bez futerałów, dobrze przeczyścić, ażeby do wnętrza instrumentu nie dostały się okruchy. Skóry na kotłach i bębnach, jeśli niema na nie żadnych osłon, przy przenoszeniu nasmarować woskiem, co je zabezpiecza przed wilgocią a wraz z tem przed rozmiękczeniem.

Tak przygotowana orkiestra, przy niedużej nawet obsadzie i niewielkiej ilości członków, pracując rzetelnie i dążąc do osiągnięcia pewnego rezultatu, przy poparciu i opiece ludzi dobrej woli, wywrze niezawodnie wpływ na otoczenie, stając się potrzebą w życiu kulturalnem zapadłych kątów, młodzież zaś pobudzi do zainteresowania, chęci uczenia się gry i wyżycia się artystycznego w zespołach. Ma to jeszcze i tę dobrą stronę w wychowaniu młodzieży, że jeśli w tych złych czasach, czuje się przygnębioną, to pożyteczną jest rzeczą rozszerzenie jej kręgu zainteresowań i poddanie myślom tematu, nasuwającego pogodne uczucia i skojarzenia, odrywające od ciężkiej rzeczywistości a przenoszące w dziedzinę piękna.

St. Krynicki

Z DZIEDZINY KSZTAŁCENIA SŁUCHU

Materjał poniżej podany przeznaczony jest do pracy z małemi dziećmi — w pierwszym oddziale szkoły powszechnej, ewentualnie w drugim, a może również korzystać z tych wskazówek w szerokim zakresie i przedszkole.

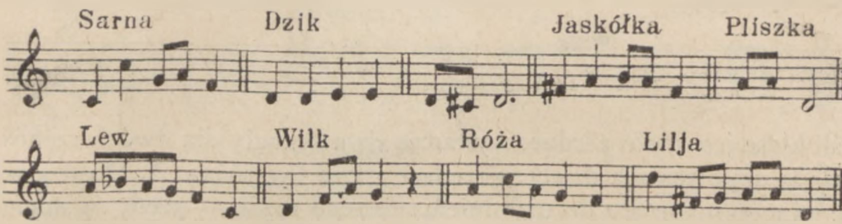
Jednem z ważniejszych zadań w nauce śpiewu jest wyrobienie słuchu. Rozwijanie jego powinno rozpocząć się od samych początków nauczania, od wczesnego wieku. Cóż, kiedy w tym okresie dziecko nie rozumie potrzeby ćwiczeń i doskonalenia się w muzyce; zdolne jest zatrzymać uwagę przez czas pewien na tem co je zajmuje; ale rzeczy dla dziecka nudne i nieciekawe przechodzą bez wrażenia, więc najczęściej i bez korzyści. Dziecko, z którem mamy do czynienia w szkole powszechnej na początku roku jest jeszcze tym małym przedszkolakiem, który przedewszystkiem potrzebuje się bawić, i wszystko, co wynosi z zajęć przedszkolnych, przetwarza po swojemu na zabawę. Ten stosunek do życia pozostaje mu na długo jeszcze w szkole.
Kiedy po raz pierwszy dzieci usłyszą ode mnie jakiś nowy wiersz lub piosenkę, zaraz pytają: „czy można się w to bawić?". Bawią się zresztą i „w pogadanki", t. zn. z własnej inicjatywy naśladują wszelki ruch, o jakim była mowa podczas pogadanki.

Sprobujmy tę właściwość wieku dziecięcego wykorzystać dla naszych celów umuzykalnienia, związżmy ściśle rozwijanie słuchu z upodobaniami i zainteresowaniami dziecka, z otaczającem je życiem. Nie wątpię, że sprawa przy takiem ujęciu będzie rozwijać się pomyślnie ku zadowoleniu dziecka i nauczyciela.

1. Nauczyciel wiesza na tablicy lub rysuje, dwa obrazki, wyobrażające dwa ptaki, dwa zwierzątka, dwa kwiaty. Zestawienia, dajmy na to, następujące: szpak i dzięcioł, zięba i szczygieł, jaskółka i pliszka, królik i zając, lis i wilk, sarna i dzik, róża i lilja, niezapominajka i fjołek i t. p. Potem nauczyciel mówi dzieciom, że każdy z tych np. dwóch ptaków, ma swoją małą piosenkę, — gra lub śpiewa bez słów, na jakiejkolwiek zgłosce, pierwszy motyw — drugi motyw, polecając zapamiętanie, który do jakiego ptaszka się stosuje. Od stanu słuchu danej klasy jest zależne, ile razy nauczyciel ma powtórzyć oba motywy, by dzieci mogły je rozróżnić. Następuje właściwe ćwiczenie 1. Nauczyciel śpiewa, dzieci rozpoznają, którego to ptaszka piosenka jest śpiewana w danej chwili. 2. Nauczyciel poleca zaśpiewanie pierwszego lub drugiego motywu. To drugie, jako trudniejsze, może być przeprowadzone już na pierw-

szej lekcji, jeśli klasa zdolna, na drugiej lub trzeciej, jeśli dzieci słabiej uzdolnione.

Podaję kilka przykładów. Nie wystarczą one, o ile ćwiczenia powyższe będą przeprowadzane w szerszym zakresie, mogą jednak być wzorami, według których nauczyciel ułoży inne.
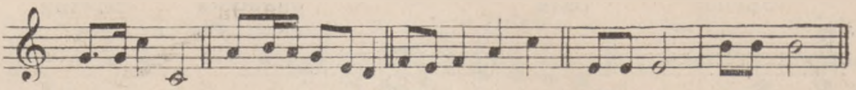


Te krótkie motywy, opanowane pamięciowo, mogą stać się punktem wyjścia dla nowej roboty, pobudzającej zainteresowanie i pomysłowość dzieci. Niech nauczyciel im zaproponuje, by spróbowały ułożyć małą piosenkę o jaskółce, pliszce, róży, sarnie i t. d., to znaczy do umianego już motywu dobierać słowa, któreby coś mówiły o tym ptaku, zwierzęciu czy kwiecie. Zazwyczaj dzieciom wypadnie więcej lub mniej zgłosek, niż trzeba dla danej melodji. Można to znakomicie wykorzystać dla pouczenia początkujących autorów tekstów, że w piosence musi być tyle zgłosek ile dźwięków, że małą melodyjkę można powtórzyć raz i jeszcze drugi raz z nowemi słowami, a powstanie dłuższa nieco piosenka. Oczywiście nie obejdzie się tu na początku bez dosyć znacznej pomocy nauczyciela. Bardzo polecam ten rodzaj pracy w klasie śpiewu: dzieci ona rozwija i już w początkach przygotowuje do samodzielności w myśleniu i uczeniu się, nauczycielowi daje zadowolenie, wnosząc rozmaitość w pewien schemat lekcyjny, zespala śpiew z innemi przedmiotami.

2. Podobne ćwiczenia bez obrazka, przedmioty, zwierzęta albo ludzie. Mogą być oczywiście w następstwie wykorzystane w ten sam sposób co poprzednie.

Dla lepszego uwydatnienia różnic, mogą być zastosowane w motywach różne tempa lub stopnie siły; np. wiewiórka śpiewa wolniej, dzieci jej prędzej, lis ciszej, wilk głośniej. Wykonanie muzyczne, w taki sposób podane dzieciom w samych zaczątkach nauki, będzie dla nich zrozumiałe, celowe i tem samem zastosowane chętnie.

3. Bardzo pożyteczną, ułatwiającą nauczycielowi wyćwiczenie różnych szczegółów lekcyjnych i poznanie uzdolnień dzieci, a zajmującą dla tychże dzieci, jest praca z oddzielnemi rzędami. W takim razie, zamiast

polecenia, by dany rząd wstał czy wyszedł z ławek, może być użyty sygnał, śpiewany na jakiejkolwiek zgłosce lub grany. Stosownie do wyrobienia słuchowego i pamięciowego klasy, mogą być obmyślone trzy sygnały dla trzech rzędów lub cztery dla czterech. Tego rodzaju ćwiczenia są ogromnie wartościowe ze względu na uwagę i skupienie, których wymagają.

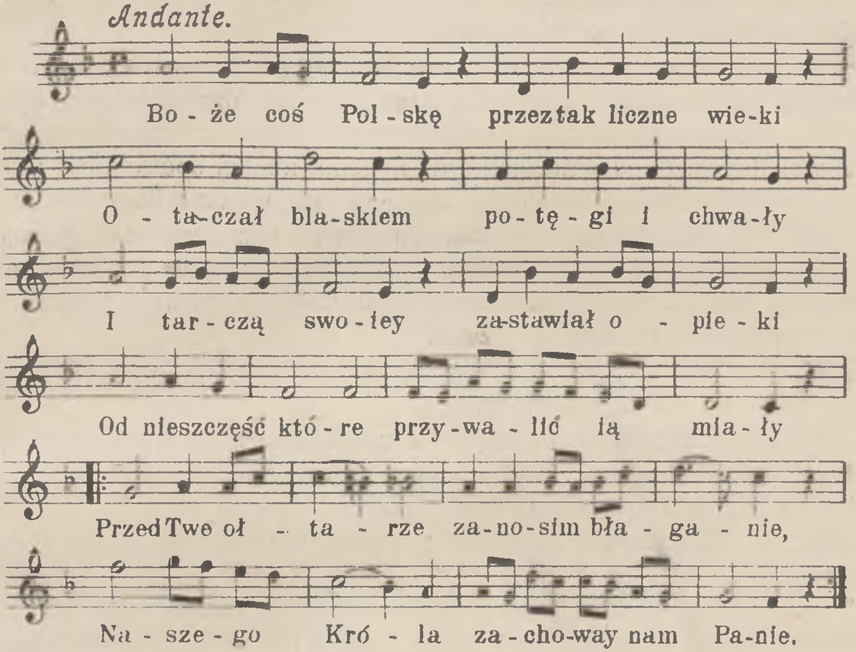


Jeśli klasa jest mało zdolna, wystarczą dwa sygnały dla dwóch rzędów. Zasada umieszczania dzieci w rzędach może być różna. A. Dostosowanie danego materjału do uzdolnienia danego rzędu — rzędy są słuchowo i głosowo jednolite i zależnie od zdolności otrzymują sygnał trudniejszy lub łatwiejszy. B. Wyrobienie dziecka niezdolnego przez dłuższe sąsiadowanie ze śpiewem dobrym — ulokowanie ucznia najmniej zdolnego między najzdolniejszemi.
4. Przy maszerowaniu na boisku jak to nieraz bywa przez kilka minut podczas ćwiczeń, może być użyty sygnał na zgłoskach donośnych dla oznaczenia kierunku. Lepiej powtarzać po dwa razy.
Tego rodzaju podejście do pracy nad kształceniem słuchu muzycznego da niewątpliwie bardzo dobre wyniki przedewszystkiem na wsi, w odległych miasteczkach prowincjonalnych. Bardziej rozwinięte, wiele widzące i słyszące dokoła dzieci większych miast, łatwiej zapewne przystosują się do zwykłych ćwiczeń szkolnych. Jednakże to, co dla dziecka miejskiego i ze sfer inteligientnych jest już zrozumiałe, może okazać się dla dziecka ze wsi całkiem obce i wprost nie do przyswojenia. Twierdzę to na podstawie obserwacji, rozmów i czytania. Dlatego też niezmiernie ważne jest dla nauczyciela śpiewu dobranie materjału pracy, dostosowanego do danego środowiska i wieku. Inaczej można stracić wiele czasu i wysiłku, a osiągnąć rezultat niewspółmierny.
I jeszcze jedno. Przy obecnym systemie korelacji niezawsze znajdzie nauczyciel w podręcznikach do śpiewu to, co potrzebne w danej chwili: układanie małych motywów, do których dołączą się potem odpowiednie teksty, oddać może spore usługi.
Gdyby kogokolwiek zainteresowało, w jaki sposób zdołałam uzyskać kilkunastokrotne powtórzenie motywu przez dzieci w wieku przedszkolnym, nie narażając ich na znużenie czy znudzenie, proszę zobaczyć mój artykuł w miesięczniku **„Przedszkole"**, styczeń 1934. Opisałam tam przeprowadzoną z dziećmi zabawę, której celem ukrytym było ćwiczenie słuchu.

Ryta Gnus

PIEŚŃ NARODOWA ZA POMYŚLNOŚĆ KRÓLA

Słowa Aloizego Felińskiego, z muzyką Jana Kaszewskiego z 1816 r



Melodja podana z pracy Kazimierza Bartoszewicza „Boże, coś Polskę (w setną rocznicę)", umieszczonej w „Tygodniku Ilustrowanym" Nr. 33 z 12 sierpnia 1916 r. Jak z tego widać, jest to melodja zupełnie inna, niż się obecnie śpiewa, o czem mowa w artykule moim w N-rze 5 „Śpiewu w Szkole" z 1936 r. Niesłusznie więc przyznaje się tej ostatniej autorstwo Kaszewskiemu.

Feliks Starczewski

50 LAT TEMU...

Numer kwietniowy 1935 r. „Śpiewu w Szkole" przyniósł pracę kol. T. Mayznera p. t. „Audycje szkolne i chóry młodzieży", w której Szan. Autor pisze m. in. na wstępie: „Nie łudźmy się, szanowni koncertanci — sale koncertowe będą do was szczerzyły szeregi swych pustych krzeseł dopóty, dopóki szkoła powszechna i gimnazjum nie wychowa słuchacza koncertowego... Nie łudźmy się, zacni chórmistrze, tęsknota za dostateczną liczbą chórzystów dopóty nękać was będzie, dopóki szkoła powszechna i gimnazjum nie wychowa chórzysty".

Że temat ów żywo interesował szerokie rzesze społeczeństwa oraz kry-

tyków muzycznych, będących, jak wiadomo, wyrazicielami opinji publicznej w sprawach kultury muzycznej, doboru repertuaru oraz reakcji nań audytorjum, dowodem niechaj będą dwie oceny dwóch występów z przed 50 laty, pomieszczone w 1170 i 1172 n-rze „Kłosów", tygodnika, wychodzącego w Warszawie.

Przytaczam cenniejsze wyjątki chociażby dlatego, że zagadnienie to do dziś nie jest doceniane, że organizatorzy nie zdają sobie najczęściej sprawy z przyczyn niepowodzeń przedsiębranych przez nich imprez muzyczno-wokalnych. Niedawniej jak tydzień temu miałem sposobność przysłuchiwać się dyskusji na temat, dlaczego sala w czasie koncertu była pusta. Tok rozumowania zdradzał kompletne niezrozumienie sytuacji, dzięki której rzeczywiście impreza — skądinąd poparcia godna — nie znalazła uznania wśród społeczności miejscowej. A trzeba przyznać, że kosztowała sporo pieniędzy i czasu.

Otóż, co o tem pisze p. Al. Poliński w nrze 1172-im, tomu XLV-go „Kłosów" w „Kronice Muzycznej":

„Gdyby ktoś, niewtajemniczony w nasze stosunki artystyczne, skrzętnie chciał zbierać wszystkie, po całej prasie rozrzucone wzmianki o ruchu muzycznym, jaki w ostatnich dniach manifestował się wyraźnie, mógłby sądzić, że Warszawa jest jednem z najmuzykalniejszych miast w Europie.

I rzeczywiście, wszelkie pozory przemawiają na korzyść tego przypuszczenia. Dwa wieczory, poświęcone muzyce pokojowej (kameralnej), koncert braci Adamowskich, wystawienie jednej nowej opery i jednej operetki oraz większy wieczór Towarzystwa Muzycznego, nakoniec zapowiedź koncertu symfonicznego, wystawy muzycznej, popisu „Lutni" i występu koncertowego pary artystycznej cudzoziemskiego autoramentu: wszystko to upoważniać może niedoświadczonego optymistę do mniemania, że jesteśmy równie muzykalnym narodem jak Włosi.

W rzeczywistości wszakże ta rzecz przedstawia się inaczej.

Społeczeństwo nasze bezwątpienia posiada upodobanie do muzyki, a nawet wyraźne do niej ujawnia uzdolnienie; nie jest tylko przygotowane należycie do słuchania muzyki poważnej, której rozpowszechnienie i zamiłowanie najprawdziwszą pono jest miarą muzykalności danego społeczeństwa.

W tem właśnie ogólnem nieprzygotowaniu spoczywa przyczyna niepowodzeń inicyatorów, kuszących się o wykonanie najpiękniejszych działów muzyki, jak: symfonie, oratorya, kwartety i t. d. Nie należy więc ganić społeczeństwa i obwiniać go o brak poczucia muzykalnego, ale potępiać raczej należy tych, którzy, mając własne jedynie dobro na celu,

urządzają koncerta symfoniczne, kameralne i chóralne, niedbale i bez należytego przygotowania".

Krytykując reformatorskie pomysły teatru przy opracowywaniu oper obcych, czynienie ze sceny wystawy toalet i mebli, dbałość o efekt zewnętrzny, podnosi autor z uznaniem organizację wieczoru muzycznego przez Instytut Muzyczny w Warszawie, w którym znalazły miejsce m. in. następujące utwory: kwartet smyczkowy Haydna, fortepianowy Saint-Saënsa oraz „Sonata" Griega. O utworach jednego z najznakomitszych ówczesnych przedstawicieli szkoły norweskiej, t. zw. „północnej" Griega wyraża się autor dodatnio: „Kardynalną podstawę wspomnianej szkoły stanowi piękny pomysł jej twórców, zasadzający się na oparciu inwencyj autorskich, kompozytorskich, na romantycznem tle smętnych pieśni ludowych skandynawskich, pełnych niewymownej słodyczy, rzewności i wielce oryginalnej melodji. Z tej właśnie przyczyny wykonanie wyżej wzmiankowanej „Sonaty" A-mol Griega, koncentrującej w sobie wszystkie dodatnie strony głębokiej jego wiedzy muzykalnej i zarazem najgłówniejsze dogmata młodej, a już głośnej szkoły północnej, powszechnie budziło zainteresowanie. Śliczna ta kompozycja, ujęta w misterne ramy formy muzycznej, osnuta na tle wdzięcznych tematów, pomyślanych w duchu pieśni ludowych norweskich, posiada mnóstwo zajmujących swą oryginalnością zwrotów harmonicznych, świeżość pomysłów w formie technicznego opracowania szczegółów, wykazujących w Griegu wiedzę niepospolitą i wielką siłę muzycznej wymowy".

Artykuł zawiera ponadto omówienie krytyczne całego szeregu nieudanych imprez muzycznych, ponieważ nie dostosowane były do psychiki i poziomu kultury muzycznej społeczeństwa.

W nrze 1170-ym również w „Kronice Muzycznej" tenże A. Poliński ocenia występ Towarzystwa Muzycznego na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie, który dał cały szereg obrazów żywych, ilustrowanych odpowiednią muzyką. Z całego szeregu uroczystości w dzień św. Cecylji najbardziej podobał się Polińskiemu właśnie ten występ Towarzystwa Muzycznego. Posłuchajmy dlaczego:

„Oryginalną stronę tego wielce interesującego widowiska stanowi świetny pomysł Noskowskiego, zasadzający się na tem, że treść obrazów równie jak i temata do ilustracyi muzycznej, zaczerpnięte zostały z pieśni, obrządków i zwyczajów, przez nasz lud wiejski pilnie dotychczas przestrzeganych.

„Na całość widowiska, zatytułowanego: „Rok w pieśni ludowej" złożyło się ośm obrazów: „Wiosenka", „Gaik", „Wianki", „Sobótka", „Okrężne", „Wesele", „Kolęda" i „Prząśniczka", ułożonych efektownie

przez pp. Jasieńskiego, Konipackiego, Dowgirda, Kotarbińskiego, Ryszkiewicza, Maszyńskiego, Owidzkiego i Gersona.

„Że poezja i pieśni ludu naszego, jego zwyczaje, obrządki, zabobony, klechdy, tańce i zabawy mają swój urok i powab, tego chyba dowodzić nie potrzebujemy. Niektóre z tych obrzędów i zwyczajów, np. „Sobótka" noszą na sobie cechy odległej starożytności. Niektóre znów melodje ludowe posiadają znamiona wspólne z cechami, charakteryzującemi staro-greckie (a nawet i staro-chińskie) systemata muzyczne, co także wymownie świadczy za ich starożytnością. Już choćby z tych względów, ujęcie kilku scen z życia ludu wiejskiego w plastyczne ramy żywych obrazów można nazwać pomysłem szczęśliwym i oryginalnym".

„Najciekawszą i najbardziej interesującą stronę wspomnianego widowiska stanowiła ilustracja muzyczna żywych obrazów, dokonana przez Noskowskiego. Lubo kompozytor wszystkie temata żywcem czerpał do niej z bogatych zbiorów O. Kolberga i ks. Mioduszewskiego, rozporządzał więc poniekąd gotowym już materjałem, niemniej wszakże spowicie prostaczych melodyj ludowych w kontrapunktyczne szaty, skrojone według prawideł najwykwintniejszego artyzmu, zupełne nadają prawo pracy Noskowskiego do tytułu prawdziwego dzieła sztuki.

Zasadnicze cechy pieśni gminnej: żywość rytmiki, pełna dzikość fantazyi rysunku melodyjnego, oryginalność pochodów tonalnych, charakterystyczność ruchu interwallów, oraz naiwna prostota zewnętrznej budowy zdań i całych okresów, bezwątpienia wiele nadają uroku tym pieśniom i zajmującemi je czynią. Ale też zarazem i piętnują znamieniem pewnej wyłączności typowej, ciekawej wielce dla historji i filozofji muzycznej, mniej dla „przeciętnego" słuchacza. Oprócz wyłączności, owej splinowatej rodzicielki monotonji, pieśni ludowe posiadają i tę jeszcze wadę organiczną, że ich zawartość muzyczna nie przechodzi zazwyczaj miary ośmiu taktów. Z konieczności więc — zwłaszcza wobec znacznej ilości strofek textu — muszą być powtarzane senza fine aż... do zmęczenia najcierpliwszego nawet słuchacza. Że jednak z najtrudniejszego zadania można wybrnąć szczęśliwie, jeżeli się notabene prawdziwy talent posiada, dowiódł tego Noskowski. Nie zmieniając w niczem rysunku melodyi danej pieśni, tak zręcznie każdą strofkę zdołał oplątać tkanką przeróżnych arcymisternych waryantów i kombinacyj harmonicznych, kontrapunktycznych oraz instrumentacyjnych, że każde jej powtórzenie coraz to w innej objawiało się postaci. Tym sposobem nietylko, że szczęśliwie uniknął zgubnej monotonji, ale nadto, skromną wieśniaczą piosenką ujął w tak wykwintne ramy formy artystycznej, że

stworzył arcydzieło sui generis, zewszechmiar zasługujące na pochlebną wzmiankę w dziejach naszej literatury muzycznej".

Szczególnie wyróżnia krytyk „Okrężne", jako najlepszą ilustrację muzyczną. Pisze:

„W jednym waryancie jego występuje świetnie pomyślany kanon między sopranami i tenorami, w towarzystwie przepięknego kontrapunktu, powierzonego skrzypcom, oraz ciekawe pochody harmoniczne. „Wesele" odznacza się przezroczystością formy, kunsztownem opracowaniem polifonicznem, zwłaszcza przy refrenie „jużeś nie nasza". W „Kolendzie" nakoniec zwraca na siebie uwagę jasność odrobienia tematycznego na tle figuracyi instrumentacyjnych, po mistrzowsku użytych i efektownych".

To też: „Publiczność gorąco przyjmowała znakomitą pracę Noskowskiego, zwłaszcza, że wykonanie jej przez chóry Towarzystwa i orkiestrę teatralną, pod osobistym jego kierunkiem, niemałą odznaczało się precyzją i dokładnością".

Należałoby z tego wyciągnąć i dziś odpowiednie wnioski.

Zygmunt Gryń

K R O N I K A

Konferencja nauczycieli śpiewu w szkołach powszechnych i gimnazjach O. S. Wileńskiego z pokazem audycyj szkolnych, wielu chórów szkolnych i orkiestr odbyła się dn. 24 i 25 stycznia r. b. w Wilnie. Szczegółowe sprawozdanie — w następnym numerze.

Imieniny Pana Prezydenta. Dn. 1-go lutego w Filharmonji Warsz. na akademji dla szkół powszechnych chór dzieci szk. powsz. odśpiewał pieśń dwugłosową, specjalnie skomponowaną przez St. Kazuro. Pieśń ta ukaże się w śpiewniku dwugłosowym, który wyda w najbliższym czasie „Nasza Księg.".

Ministerstwo W. R. i O. P. przystąpiło do opracowania programów muzyki instrumentalnej i śpiewu dla liceów (VII i VIII kl. gimnazjów dawnego typu) ogólnokształcących. Jak w gimnazjum, tak i tu — śpiew jest przedmiotem nadobowiązkowym, audycje — obowiązkowe.

Pracownia Naukowa Instytutu Teatrów Ludowych. — Instytut Teatrów Ludowych, Warszawa, ul. Nowogrodzka 21, powiadamia osoby zainteresowane teatrem zawodowym, że w lokalu Instytutu czynna jest Pracownia Naukowa co-

dziennie, z wyjątkiem niedziel i świąt, od godz. 10—15 i od 17—19. Bibljoteka Instytutu zawiera publikacje z zakresu etnografji oraz teatrologji ogólnej i specjalnej, ponadto materjały rękopiśmienne, dotyczące obrzędowości ludowej w formie opracowań inscenizacyjnych, zbiory rycin, rysunków i zdjęć fotograficznych, archiwalny zbiór drukowanych sztuk do grania, czasopisma w jęz. polskim (teatralne, etnograficzne, oświatowe, organizacyj młodzieży), v językach obcych: pisma teatralne, niemieckie, francuskie, rosyjskie, angielskie, włoskie, wreszcie materjały, dotyczące organizacji teatrów ludowych w Polsce i zagranicą. Z pracowni naukowej korzystać mogą osoby, zajmujące się czynnie lub teoretycznie teatrem niezawodowym. Korzystanie z pracowni jest bezpłatne. Książek, materjałów, pism nie wypożycza się nazewnątrz pracowni, można z nich korzystać tylko na miejscu.

ODPOWIEDZI REDAKCJI

Koledze Marcinowi Sz. w Mikołowie. — Najpotrzebniejsze są nam artykuły, dotyczące praktyki szkolnej. Pieśni śląskie chętnie umieścimy, prosimy jednak o dostarczenie nam większego wyboru.
Koledze Salamonowi w Lisowie. — Od oceny podręcznika wstrzymujemy się. Cena „Śpiewnika Strzeleckiego" — zł. 4.—.

NASZ DODATEK MUZYCZNY

Nasz dodatek muzyczny zawiera pieśni St. Kazury na chór męski, dla lepszych chórów gimnazjalnych. „A" dwukreślne stanowi jedyną istotną trudność w tych pieśniach. Tony te należy brać falsetem. Do pierwszych tenorów można przyłączyć alty chłopięce, co wpłynie dodatnio na barwę wysokich tonów pieśni.

REDAGUJE KOMITET
REDAKTOR ODPOWIEDZIALNY: LUDWIK PAWŁOWSKI

WYDAWCA W IMIENIU ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO: STANISŁAW MACHOWSKI